DOPPIOZERO

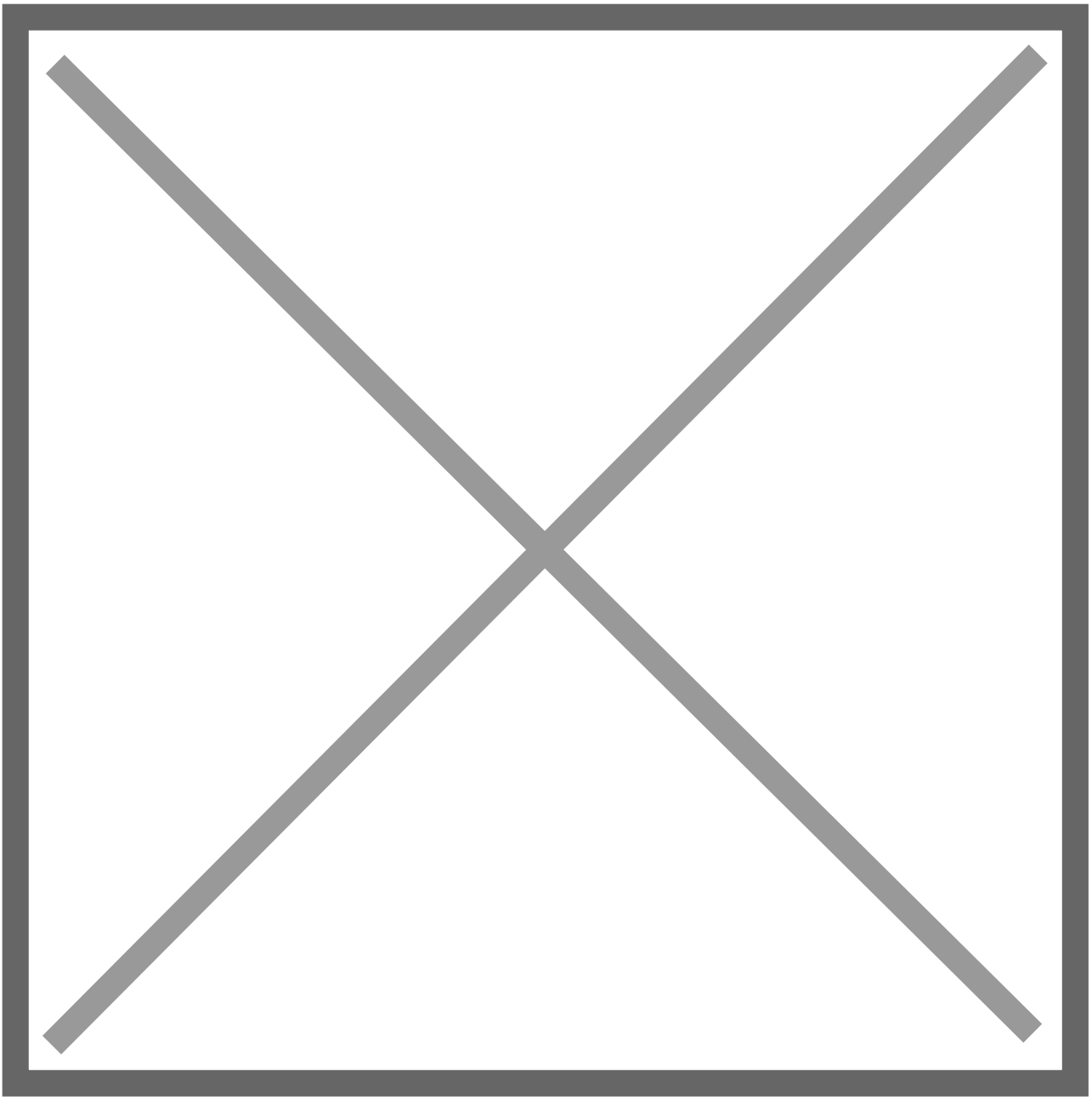
Diane Arbus. Il banale leggendario

Stefano Chiodi

27 Dicembre 2011

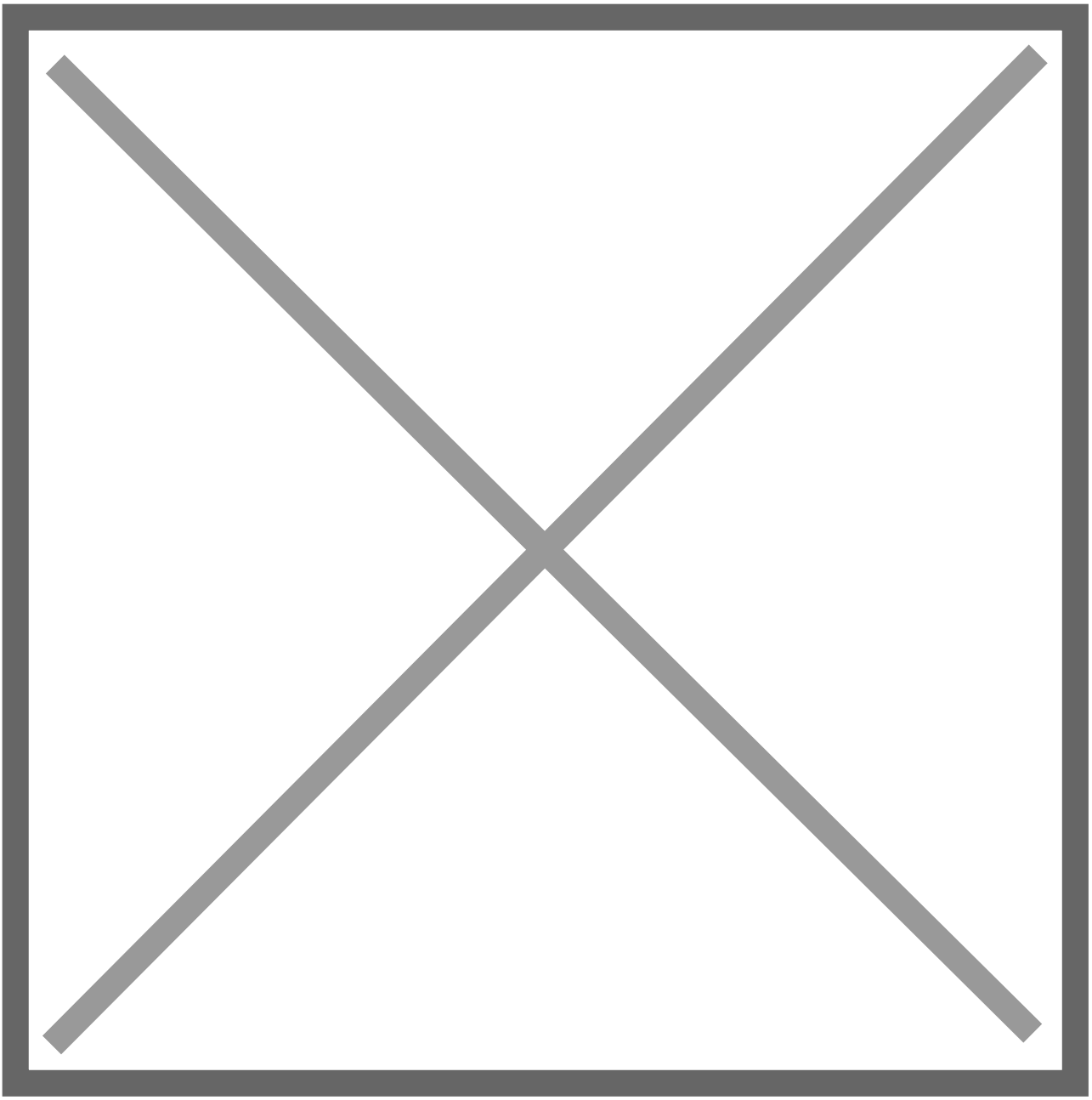
Autunno 2011. Parigi. Tuileries. Jeu de Paume. Pomeriggio, tramontana, cielo alto, alberi stecchiti. Il nome nell'arco d'ingresso: Diane Arbus. *Une allégorie de l'expérience humaine*, dice il giornale. Ecco: allegoria, esperienza, umana. Entro.

Grigio sessanta per cento. O cinquanta, o qualcosa del genere. Grigio-album comunque. Uniforme, opaco. Un fondo neutro su cui si ritagliano gli scatti, stampe quadrate, venti o trenta centimetri, non di più, passepartout e cornici bianche. I gesti, le occhiate, il flusso dei commenti bisbigliati intorno a me. Un pubblico di donne giovani, un caso, penso, ma un sintomo, anche. Forse per consuetudine (nelle stesse sale, due altre fotografe, Lisette Model, l'anno scorso, e poi Claude Cahun), ma sospetto una complicità, una specie di solidarietà istintiva, insieme spontanea e no. E comunque. Guardano un film già visto: gli eccentrici, i *freaks*, i personaggi bizzarri e atroci della New York anni sessanta, la città oscura, disperata, mediocre, perversa, eccezionalmente banale, bellissima. È, innegabilmente, il fascino del *brand* Arbus, di un'opera, suggerisce con voce melliflua il *dossier de presse*, "choquante par sa pureté, par cette inébranlable célébration des choses telles qu'elles sont". Anche quando "le cose come sono" sono, alla fine, tutt'altro che imperturbabili. E la purezza, come vedremo, assai incerta.



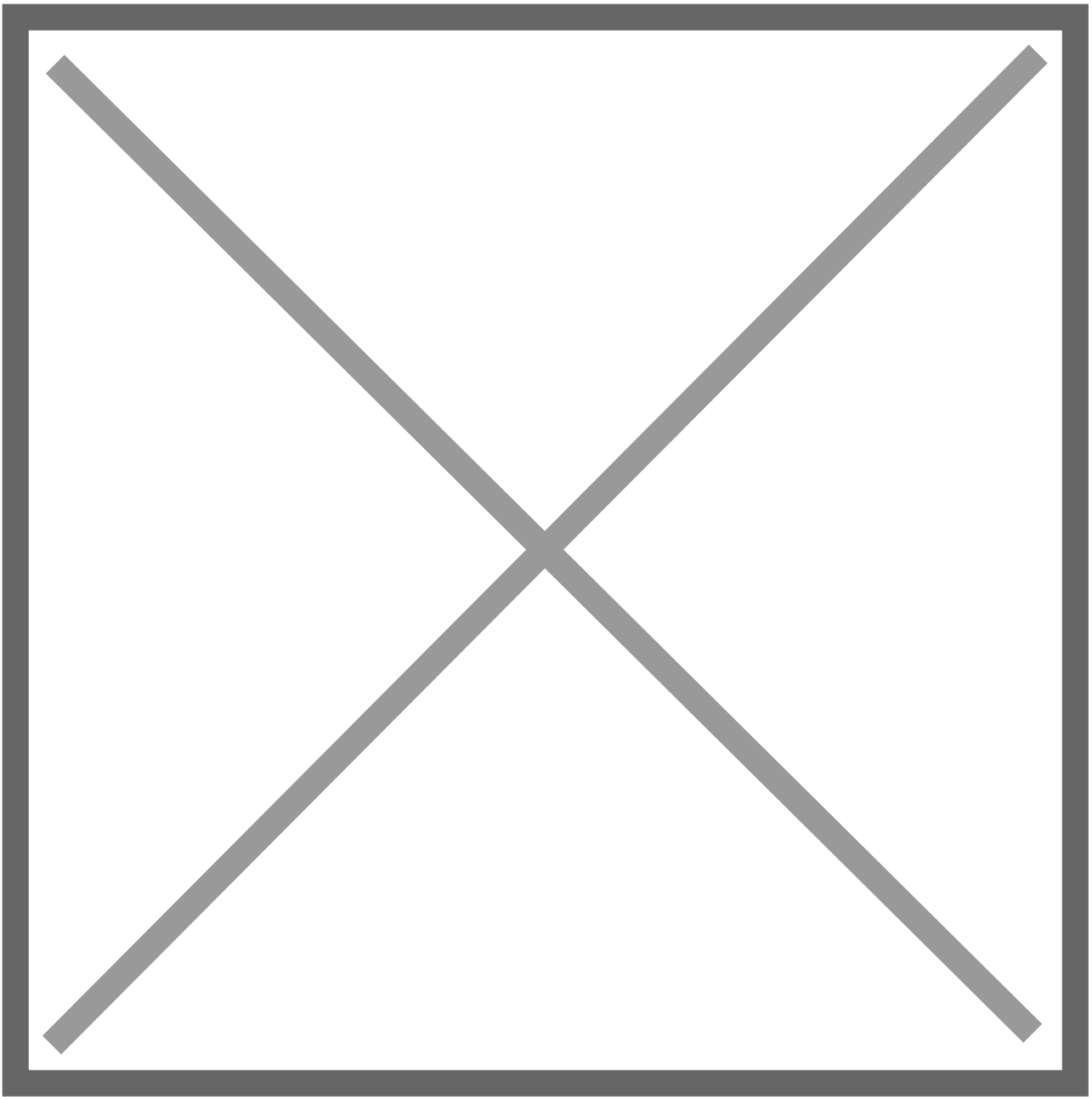
Guardo da dietro le spalle degli altri spettatori, resisto alla pressione dei corpi, indietreggio, cammino a zigzag, ecco, vedo *qualcosa*, e poi ancora. Nonostante le apparenze, una mostra di fotografia è però oggi un dispositivo solo in superficie identico a quelle solo di tre o quattro decenni fa, come quelle che dettero fama postuma ad Arbus, dal 1972 in avanti: il substrato di conoscenze, esperienze, aspettative, la sua stessa natura e posizione sono stati trasformati dall'avvento di un immaginario non più rappreso in un inaccessibile archivio tridimensionale ma disperso nel liquido *storage space* di internet, allo stesso modo in cui le fotografie, nel passaggio da *wet* a *dry*, sono diventate, definitivamente, *pictures*. Con alcune complicazioni, la più importante forse è che, appunto, queste immagini, anche le

più nuove, sono sempre già *viste*, ovvero pre-inscritte, anche solo allo stato latente, in una intimità immaginaria (“dove, questo?”), che è forse la conseguenza più potente, e meno afferrabile, dell’esperienza della rete. Una precomprensione e una disseminazione in cui le forze entropiche tradizionalmente al lavoro nella storia delle immagini (la rarità, il decadimento materiale, la censura, l’oblio culturale) si trovano confrontate con il potere di un archivio ubiquo e in perpetuo ampliamento in cui l’immagine si diluisce (si annulla) nel puro piacere della ripetizione, nel possesso al limite di un nome – “Diane Arbus” nel caso – o di una manciata di icone intercambiabili, a garanzia di una esperienza già logora prima di accadere. È questo, còlto in una posizione relativamente marginale, lo stesso processo che nel mondo sociale fabbrica oggi a partire dalle immagini l’ossatura di una pseudoidentità, un falso senso di appartenenza, un immaginario insomma che anticipa e modella la realtà secondo le proprie coordinate. Le cose come si immagina debbano essere. Le cose, noi, in immagine.



In una mostra, non meno di altri luoghi dell’esperienza sociale contemporanea, arriviamo insomma già catturati nel moto del caleidoscopio mentale insediatosi al centro della nostra capacità di vedere. Un caleidoscopio il cui effetto non è più solo, in senso proprio per l’arte visiva, stimolare nuove configurazioni secondo una traiettoria di riattivazione di potenziali di significato sopiti o rimossi (il potere di profezia delle immagini di cui parla Georges Didi-Huberman sulla scorta di Benjamin), ma anche accelerare il potenziale collasso di ogni differenza in un’orizzontalità viscosa, dove le forze, i processi dominanti risultano essere invariabilmente il consumo e l’obsolescenza, la dissipazione della merce e la sua sempiterna rinascita. Appropriazione, revival, *re-enactement*, le ormai scontate

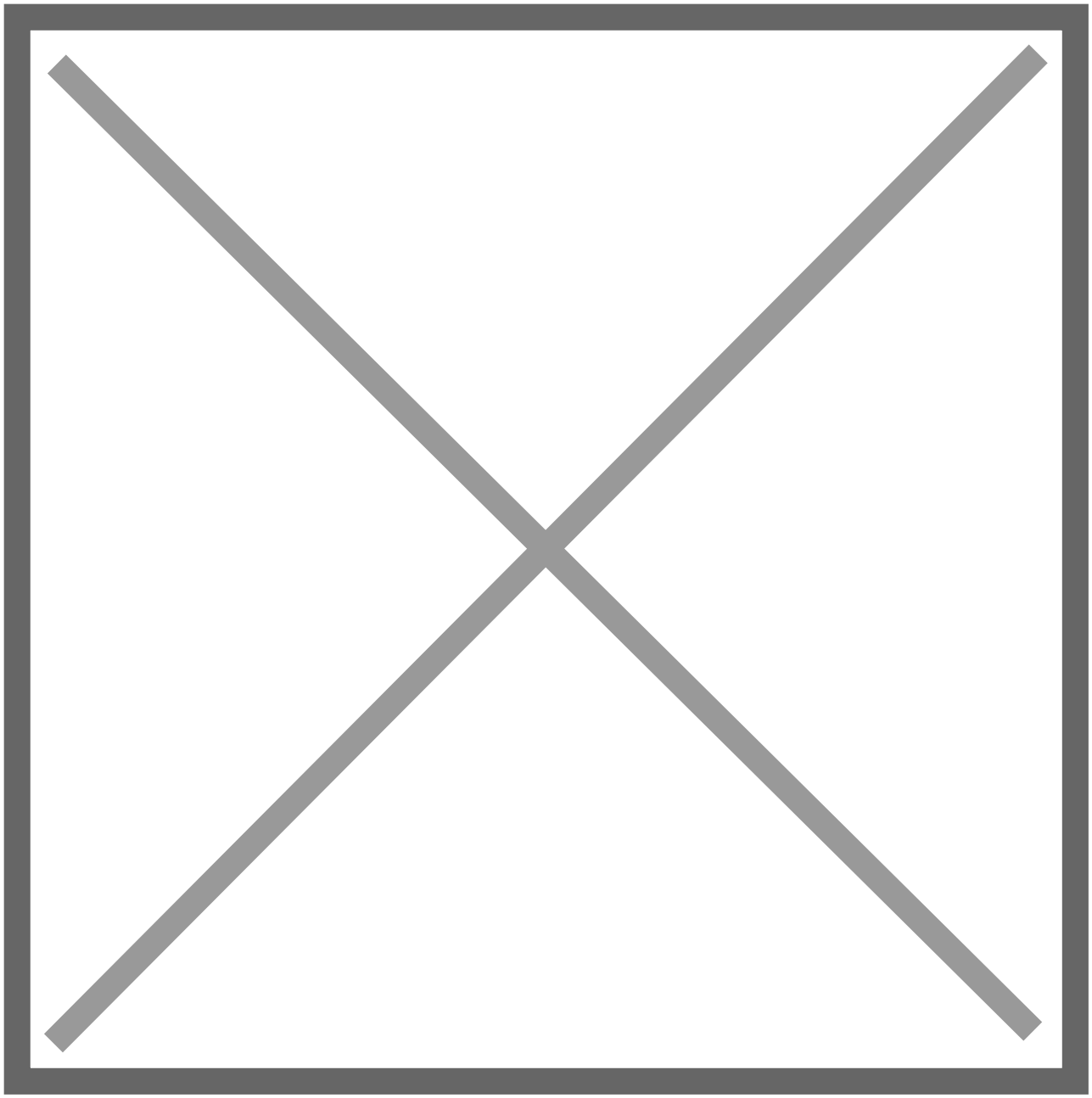
strategie (post)moderniste di risifignificazione si dimostrano così, una volta sottratte al loro comodo riparo intellettuale e ribaltate sulla platea infinita del web e poi del consumo culturale, come processi ambivalenti, votati tanto alla riabilitazione quanto all'ulteriore disattivazione e livellamento finale di ogni asperità e forza di contraddizione in quella dimensione "transestetica", come la chiamava Baudrillard, in cui si combinano estetizzazione della vita sociale e trasformazione in feticci di oggetti e comportamenti quotidiani. La metamorfosi del mezzo fotografico, il superamento della barriera analogica, e parlo dalla prospettiva della mia ossessiva iconofilia, è insomma il termine essenziale non solo per comprenderne oggi la circolazione come merce, feticcio, gioco, hobby, ma anche per ripensarne possibilità di lettura e "scoperta" critica, margini di (ri)usabilità, spostamento, configurazione percettiva, alla luce di una condizione dove la disponibilità e il potere senza precedenti delle immagini coincide oggi il loro potenziale annullamento.



“Diane Arbus”, a Parigi, è così, soprattutto, prima, intorno, dopo la “mostra”, una precognizione – un nome su un manifesto, un’affiche nella metropolitana, un riquadro su un giornale, un'impronta a *pochoir*, una piega inattesa nello scenario urbano. Il fugace incontro con una delle sue immagini obbligatorie – l’icona disperata e terrificante del bambino con la bomba a mano ritratto a Central Park nel 1962 – diventa la tappa di una vertiginosa una *mise en abyme* che vibra, sprofondando, tra schermo, muro, libro, testa, occhi. Un’icona su cui la ripetizione opera con tutta la sua forza inesorabile, via via assottigliandone ogni residua

asperità, sino a ottenere una superficie liscia, una spoglia, questa sì, ora, perfettamente bidimensionale, pronta a essere incollata su un muro, o trasformata in *pochoir*, in geroglifico, in un'ustione casuale e inspiegabile sulla pelle della città.

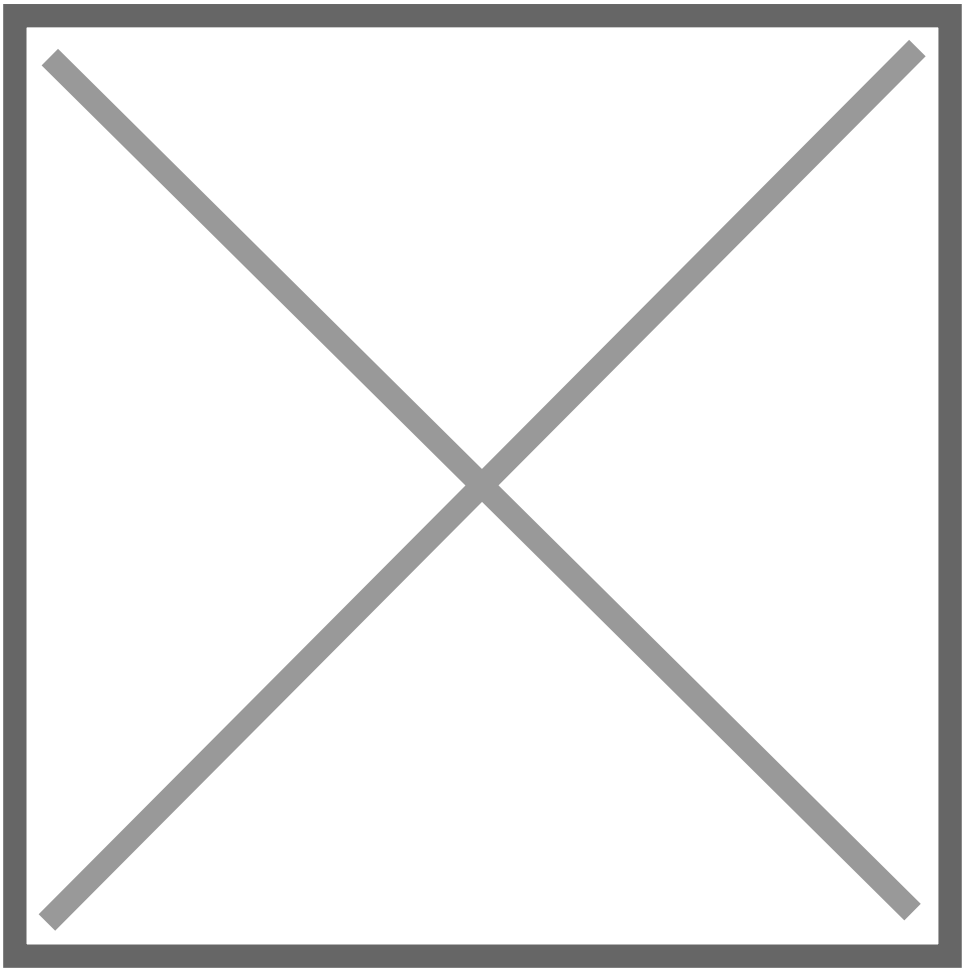
Se le immagini oggi "vincono" (e vincono soprattutto, come sappiamo, ben oltre il territorio dell'arte) lo fanno, ed è qui il punto essenziale, perché *promettono* una disponibilità e un accesso permanente al godimento, una breve sazietà cui è essenziale la rimozione obbligata e preventiva di ogni zona d'ombra, di quel margine indispensabile, in cui la fotografia mostra la sua trama profonda, ciò che sempre Benjamin aveva famosamente chiamato *inconscio ottico,* "quella scintilla magari minima di caso, di *hic et nunc*, con cui la realtà ha folgorato il carattere dell'immagine". Vale a dire l'essenziale, il *fotografico* della fotografia, ciò che il medium reca di più propriamente fondativo: uno squilibrio nel mondo così come ce lo aspettiamo, una connessione inattesa alla potenza impersonale dell'immaginazione al lavoro dentro il mondo oggettivo, "il luogo invisibile in cui si annida ancora oggi il futuro".



La metamorfosi in poster, graffito, *pochoir*, del bambino senza nome fotograto da Diane Arbus ha come conseguenza precisamente l’ablazione della sua qualità perturbante *oltre* il soggetto, ovvero di quel doppio, contraddittorio movimento interno, di rivelazione e occultamento, che macchia sempre lo schermo in apparenza trasparente della fotografia (“le cose come sono”). Se riconosciamo che la qualità di questa come di tante altre fotografie memorabili sta nella sua persistente opacità, nella sua insistenza su dettagli disturbanti e inspiegati (le gambe troppo magre, le mani stecchite, la smorfia violenta e inesplicabile del bambino, il suo atroce giocattolo, gli stessi abiti infantili e senza tempo, come di un infanzia appresa a memoria ma oramai impossibile se non come

rifabbricazione tragica, in cui mescolano e fondono il *kid* chapliniano, Edmund, il protagonista di *Germania anno zero* di Rossellini, che sobillato da un ex nazista uccide suo padre e si suicida alla fine del film, e il piccolo Oskar Matzerath del *Tamburo di latta* di Grass), questa medesima qualità appare essenzialmente il frutto di una sospensione del valore documentario che rimane testardamente connesso all'immagine fotografica.

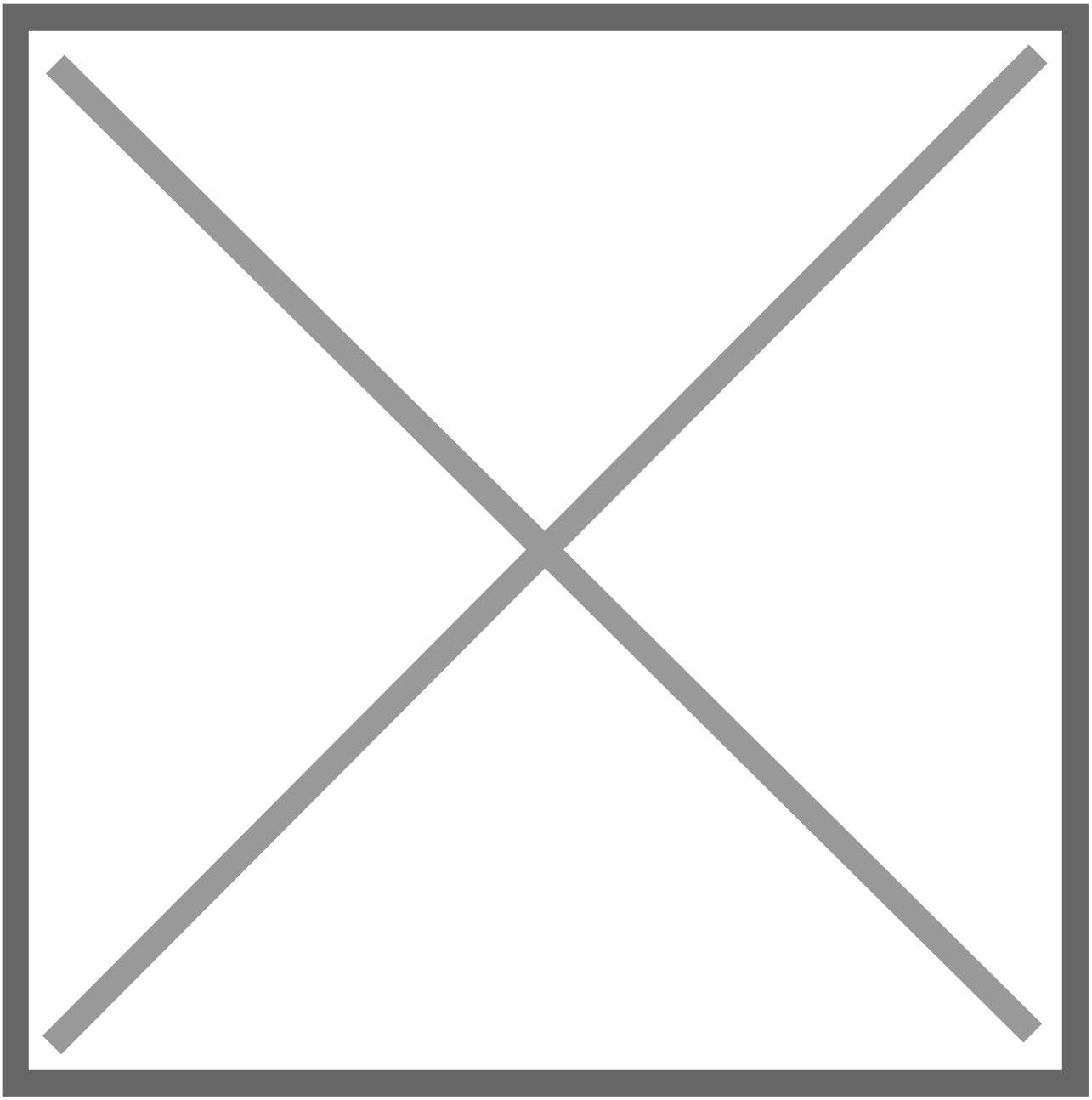
Qui il documento viene avvelenato e imposto come testo paradossale, colpo inferto alla nostra fiducia in un ordine del mondo rivelato dall'obiettivo fotografico. Ciò che vale in questa foto è precisamente ciò che solo il negativo (e la sua *scoperta* in camera oscura) può rivelare, la deformità invisibile dentro la normalità, la colpa dentro l'innocenza, l'inferno nel parco giochi. In questo senso non sbagliava Susan Sontag, nella sua famosa e aspra stroncatura di Arbus (poi raccolta in *On Photography*), a notare l'ambivalenza del suo realismo, il suo tratto antiumanistico, la sua mancanza di compassione. Una mancanza, dice ancora Sontag, cui corrisponde l'inconsapevolezza dei soggetti ritratti riguardo la propria condizione, la loro relativa innocenza, e orgoglio, e assenza di vergogna, che consente loro di guardare negli occhi la fotografa e attraverso l'obiettivo, tutti noi. Uno sguardo che ha la fissità delle cose, la certezza di una condizione cristallizzata che preclude ogni cambiamento ma anche ogni investimento etico da parte di chi guarda. La "macchina fotografica fotografa l'ignoto", ma questo ignoto, Sontag ne è certa, è tale solo se la condizione di chi fotografa è protetta, e cerca attraverso l'incontro col deforme e il perverso uno choc estetico in grado di profanare una sensibilità altrimenti atrofizzata, ovvero – ed è davvero un colpo basso – un antidoto alla noia.



A quarant’anni di distanza, questa lettura *moralisante* rivela molto più l'atteggiamento della scrittrice americana, il suo attaccamento al "contenuto", al *subject matter* e alla necessità di una comunque intransigente tenuta etica dell'opera d'arte - un punto di vista in fondo sorprendente per l'autrice di *Against the Interpretation* - di quanto non ci dica oggi qualcosa di effettivamente utile intorno alle immagini di Diane Arbus. In queste ultime mi pare in effetti manifestarsi con violenza qualcosa di totalmente diverso da un facile, consolatorio surrogato dell'esperienza “autentica” e del suo valore redentivo in senso modernista: la sostanziale ambivalenza e indifferenza (etica quanto formale) che caratterizza le immagini nella tarda età dello spettacolo, l'era in cui ogni immagine, ogni esperienza, è già ricompresa e in qualche modo anticipata nella sfera della rappresentazione.

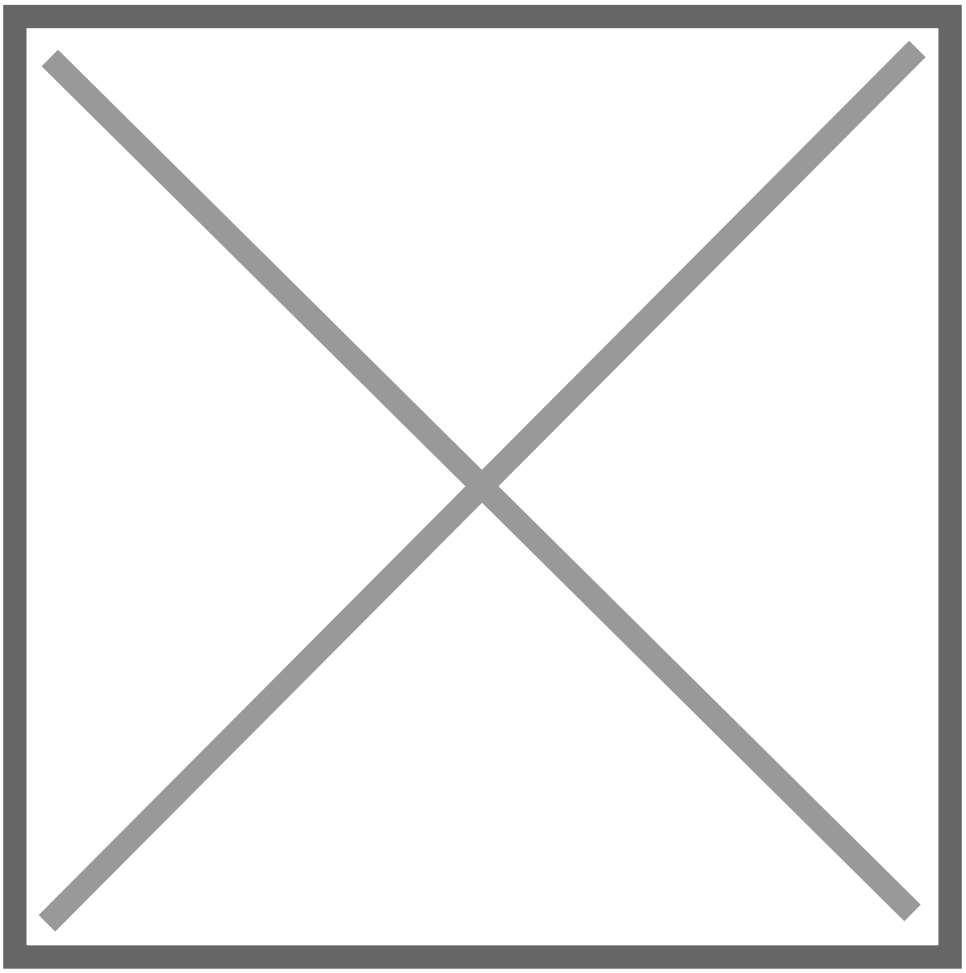
Non è difficile ammettere che questa fotografia ci pone di fronte a un declassamento del soggetto a smorfia. Ma la vera particolarità di questa immagine è piuttosto un’altra: emergendo da un singolo fotogramma

sconvolgente estratto dalla serie altrimenti anodina delle pose (nei diversi provini il bambino appare visibilmente attratto dal piacere di giocare con se stesso), essa ci viene incontro come una preterizione, minacciandoci con ciò che di insensatamente infantile resiste nella precoce maturità del bambino . Ma mettendo a nudo il carattere inumano – *ciò che non doveva esserci* – di ciò che non è stato *visto* ma solo *fotografato*, l'immagine ci permette di convertire istantaneamente questo potenziale incontro col reale in una formula tranquillizzante: il bambino "strano", anziché potenzialmente ogni bambino, oggi, sempre. Per quanto paradossale, il livellamento indotto dall'uso aspecifico, preterintenzionale potrei dire, dell'immagine, non è dunque un fatto imprevisto, ma qualcosa che nasce dall'immagine stessa, dalla sua disponibilità (ma è il caso anche di molte altre, forse di tutte le fotografie di Arbus) a tramutarsi in cliché. Anziché solo rassicurare la cattiva coscienza (come con piglio ancora brechtiano denuncia Susan Sontag), l'immagine qui insieme ci punge e ci distrae, ci spinge sul limite del tollerabile e ci consente di pensare a una via di fuga, senza che questa oscillazione possa arrestarsi in una sintesi finale.



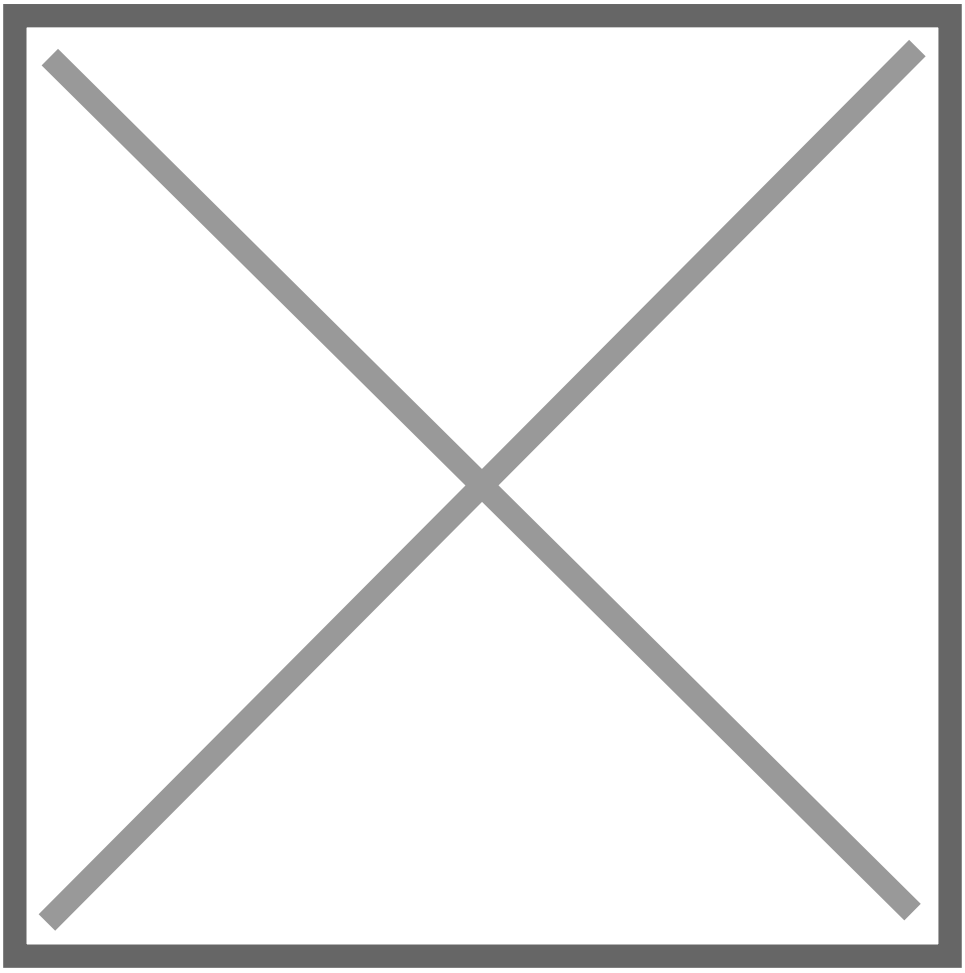
Occorrerebbe a questo punto sottrarre l’opera di Diane Arbus all’isolamento, riconnetterla al suo habitat, alla sua circolazione sociale. Smitizzare, approfondire, ripoliticizzare insomma la sua fotografia. È una mossa possibile: lo ha fatto l’artista francese Pierre Leguillon a Parigi e Stoccolma in *Diane Arbus: a printed retrospective*. Un’idea semplice, diretta: rimettere le fotografie nella sequenza originale, rivederle nelle riviste illustrate (“Harper’s Bazaar”, “Esquire”, “The Sunday Times Magazine” ecc.) dove erano uscite in origine. Recuperando didascalie, cattiva tipografia, accettando le censure dell’epoca, nel caso. Mossa critica necessaria, per resistere alla spettacolarizzazione, al “c’ero anch’io”, all’imperativo strumentale della distinzione. Questo allargamento di visuale non

viene recepito al Jeu de Paume, dove la separazione netta, preventiva, tra “opera” e “apparati” (un *Centre d’étude* attende il visitatore in uno spazio a parte), è funzionale precisamente a una lettura senza tempo e senza storia, delle sue fotografie: un film appunto, dove le facce e i corpi richiamano una terra mitica, una inesistente “America” capace di ospitare ogni devianza, ogni patologia, ogni diversità. Ma l'effetto di compattezza del lavoro di Arbus è la conseguenza della sua presenza *viva* di fronte ai soggetti e dell’imposizione del suo particolare punto di vista al lettore dell’epoca, attento o distratto che fosse. In breve, contraddicendo la lettura di Sontag, in base a una scelta a un tempo politica e poetica enunciata dallo *statement* presentato al Guggenheim nel 1963, un progetto di esplorazione etnografica del presente estesa ai rituali, ai feticci, alle deviazioni dalla norma sociale, all’immaginario che dai quei primi anni sessanta in avanti si sarebbe chiamato *pop*, e dunque alla trasformazione del consumo in habitus, in seconda natura, e da ultimo in sostanza spirituale.



“Voglio fotografare i rituali degni di nota del nostro presente, dato che tendiamo, vivendo qui e ora, a percepirne solo la parte casuale, arida, informe. E mentre lamentiamo che il presente non somigli al passato e disperiamo che possa mai diventare il futuro, i suoi innumerevoli e imperscrutabili aspetti giacciono in attesa del loro significato...” E alla fine: “Questi sono i nostri sintomi e i nostri monumenti. Voglio semplicemente conservarli, perché ciò che è rituale, curioso, banale, diventerà leggendario.”

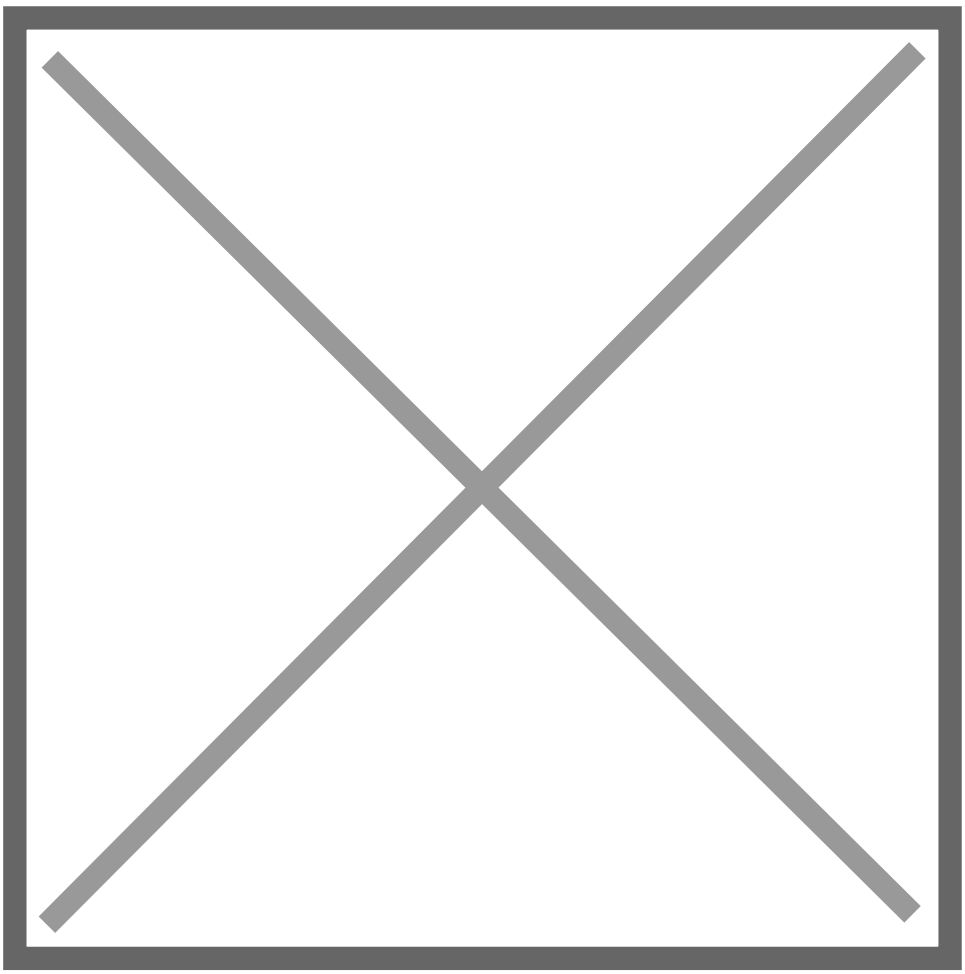
E leggendario divenne. L’*opus* che scaturì da questo manifesto di poetica dagli echi modernisti, che fonde il Baudelaire de *Le Peintre de la vie moderne* con l’ambizione etnografica di August Sander – le due metà dell’arte, la leggenda e il quotidiano, l’una dentro l’altro – è forse senza equivalenti nella fotografia del secondo Novecento. Con tutti i suoi debiti, le sue affinità, i paralleli possibili, ovviamente: da Lisette Model, maestra e fondamentale ispiratrice, ai grandi esploratori della scena sociale, Walker Evans e August Sander, anzitutto, e poi i contemporanei, Richard Avedon, Lee Friedlander, Garry Winogrand, ad esempio. Ma la figura cui Arbus deve essere paragonata (lo aveva già capito Sontag del resto) non è quella di un fotografo compagno di strada, e neppure di un’artista congeniale per sensibilità, ricerca, scelte formali, ma quella, nodale e per molti versi a lei contrapposta, di Andy Warhol. In modo dialettico, cioè scandagliando le differenze più che le presunte affinità: quelle palesi, la *street photographer* vs. l’artista chiuso nell'universo argenteo della Factory, ma soprattutto quelle legate al metodo di lavoro, lo scavo sistematico, prolungato, nelle pieghe delle singolarità individuali che abitano gli spazi sociali per l’una, l’esaltazione della superficie glamour, l'autoerotismo narcisista, la passione per l’inespressivo e l’inorganico dell’altro. Ma al fondo, mi sembra incontestabile, una medesima consapevolezza di uno strato traumatico, inaccessibile e non rappresentabile, che penetra nelle fibre del presente e propaga alle immagini qualcosa di pre-esistenziale, di preconscio. Il “realismo traumatico” di Warhol, come lo chiama Hal Foster, è in effetti un realismo di genere paradossale, che ribalta ogni profondità sulla sua superficie, sullo "schermo", sull’emulsione sensibile del negativo, della serigrafia, della pellicola 16mm, ed evacua nella ripetizione ogni significato per lasciare allo scoperto solo l'effetto entropico del tempo (sbavature, grana, sovrapposizioni, ecc.), componenti liminali dell’immagine per mezzo delle quali si insinua in esse il pungiglione della morte.



Per Arbus invece il trauma è coessenziale alla vita da rendersi per ciò stesso invisibile e inafferrabile se non come sintomo e come rimosso: la gamba non depilata di un travestito, una cicatrice, un tatuaggio, una parrucca, la smorfia di un bambino, un tic involontario , il maquillage eccessivo, il vuoto di un salotto troppo basso per l'albero di natale che spera di contenere. Ma questi nuclei traumatici hanno bisogno per manifestarsi della fotografia che li eternizzi, di uno sguardo profondamente estraneo al loro spazio e al loro tempo. Di più, hanno bisogno di un mediatore, di un ulteriore Altro, la fotografa, o meglio il negativo (presentato intero: niente *close up*, ritaglio, ingrandimento), per condensarsi in forma esemplare.

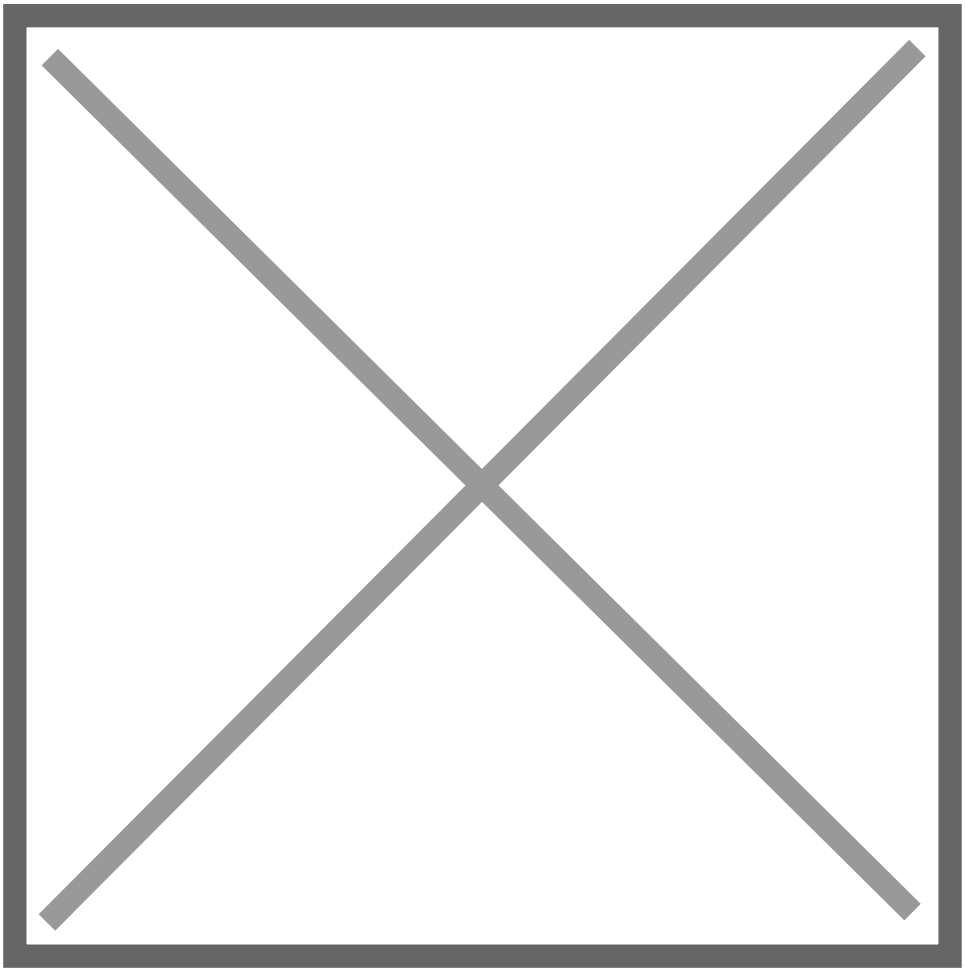
Il campo quadrato non è in questo senso una mera conseguenza del formato 6x6, ma un componente essenziale, un motore di linguaggio e di stile. Lo sguardo di chi scatta con questa pellicola è infatti rivolto invariabilmente, anziché verso il

soggetto, nel pozzetto orizzontale dell’apparecchio, verso la vignetta che si disegna a rovescio sul vetro smerigliato, un’apparizione fantasmatica già iscritta in un campo di forze statiche, ritagliata e trasportata istantaneamente nell’ordine della composizione. Il negativo diventa così la duplice, profondamente ambigua attestazione di un incontro che è allo stesso tempo una messa a distanza, un’impronta e un’iscrizione. La stampa che se ne ottiene, a sua volta, una superficie dove entrano in tensione l’energia indicale generata dall’immagine e le proprietà geometriche e compositive del quadrato. L’asse centrale, la bi- o tripartizione orizzontale che innerva le immagini, i sottili ed eloquenti disassamenti disegnati dalle figure, i loro movimenti appena accennati ma sufficienti a destabilizzare la loro quadrangolare fissità egizia, diventano altrettanti elementi sintattici di una costruzione in cui l’istante punge come una smagliatura inattesa e dolorosa: ancor più che lo sguardo fisso o la smorfia asimmetrica della bocca, è il rossetto sbavato sul labbro superiore a imprimere nel volto di donna *en grand deuil* ritratto in primo piano l’affiorare agghiacciante di un pensiero insostenibile.



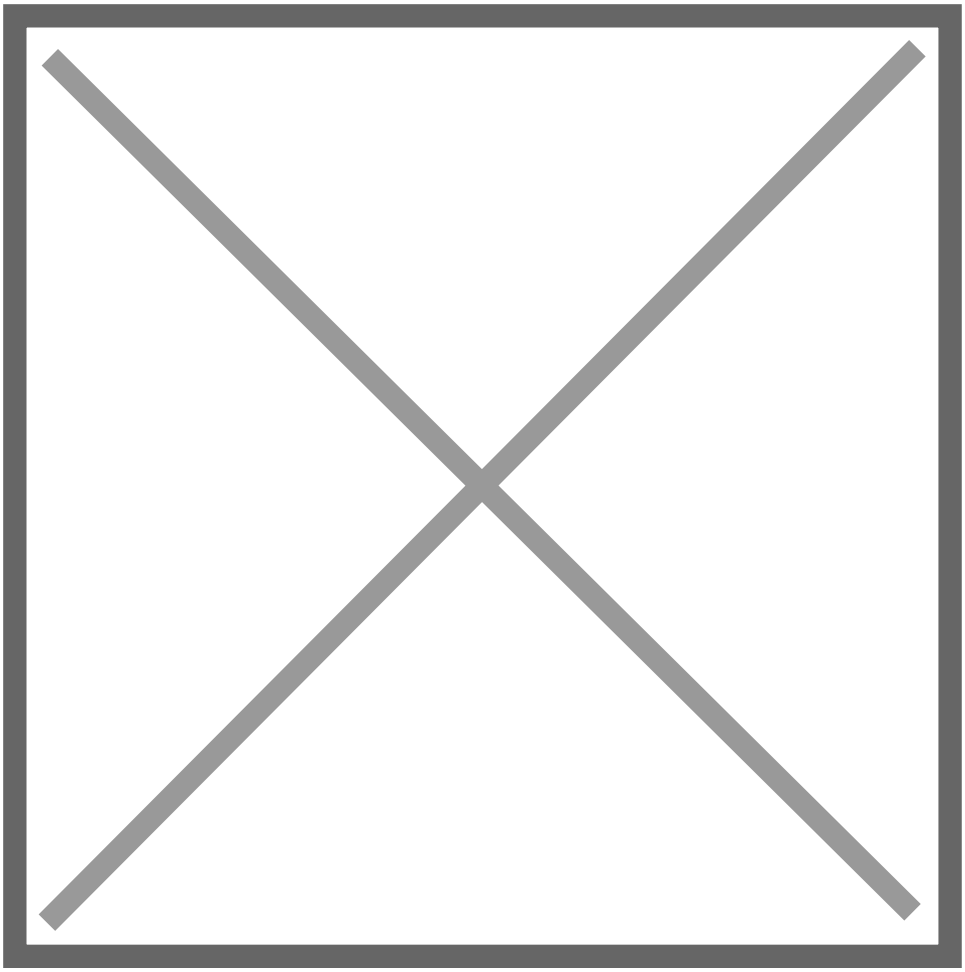
Se con gli *screen tests* Warhol sembra volersi spingere sino al limite del generico dentro l'individuale, svuotando ogni intenzione, ogni coscienza, annullando ogni profondità, Arbus si affaccia in un mondo incognito agli stessi individui, oltre la corteccia che essi esibiscono con tanta sicurezza e tanta innocenza all'obiettivo. Qualcosa che solo nella fotografia giunge a visibilità, diventa cioè *immaginabile*. Grazie a questo procedimento il dettaglio nevrotico, il tic, la ripetizione inconscia, la perversione oltre la perversione, si potrebbe dire, conquista la totalità dello spazio e "la vita, nel senso comune della parola, quasi scompare, ridotta a poche isole assediate; prevale il battito impersonale di una specie di *macchina morale* che occupa quasi tutto l'orizzonte. La vita è continuamente rinviata a un "domani" che non spunta mai", come scriveva Elvio Facchinelli ne *La freccia ferma* parlando di uno dei suoi pazienti colpito da insopprimibile mania.

Cercando di cogliere ciò che cova e resiste sotto il mostruoso, il dolore che scuote e salva, la nudità nella nudità, il nucleo inaccessibile di ogni individuo, Arbus varca così il confine della moda e dell'epoca per spingersi in territori eternamente inesplorati, ai margini dell'ombra, nel cuore del perturbante e della fissazione perversa, nella luce piatta e assordante della follia. Ma lì, con orrore, sopravvissuta al suo periplo nell'abisso, vede, ci lascia vedere, ciò che forse non avrebbe voluto, oltre l'innocenza, oltre il rituale, oltre il proprio stesso desiderio di choc: il vuoto sotto il vuoto, il glaciale niente entro cui scorre la vita umana. Vede nel sorriso spalancato dell'idiota la bocca dell'inferno quotidiano, nel riso osceno della demente l'annuncio della propria follia, nel carnevale ormai spento la fine imminente di tutto.



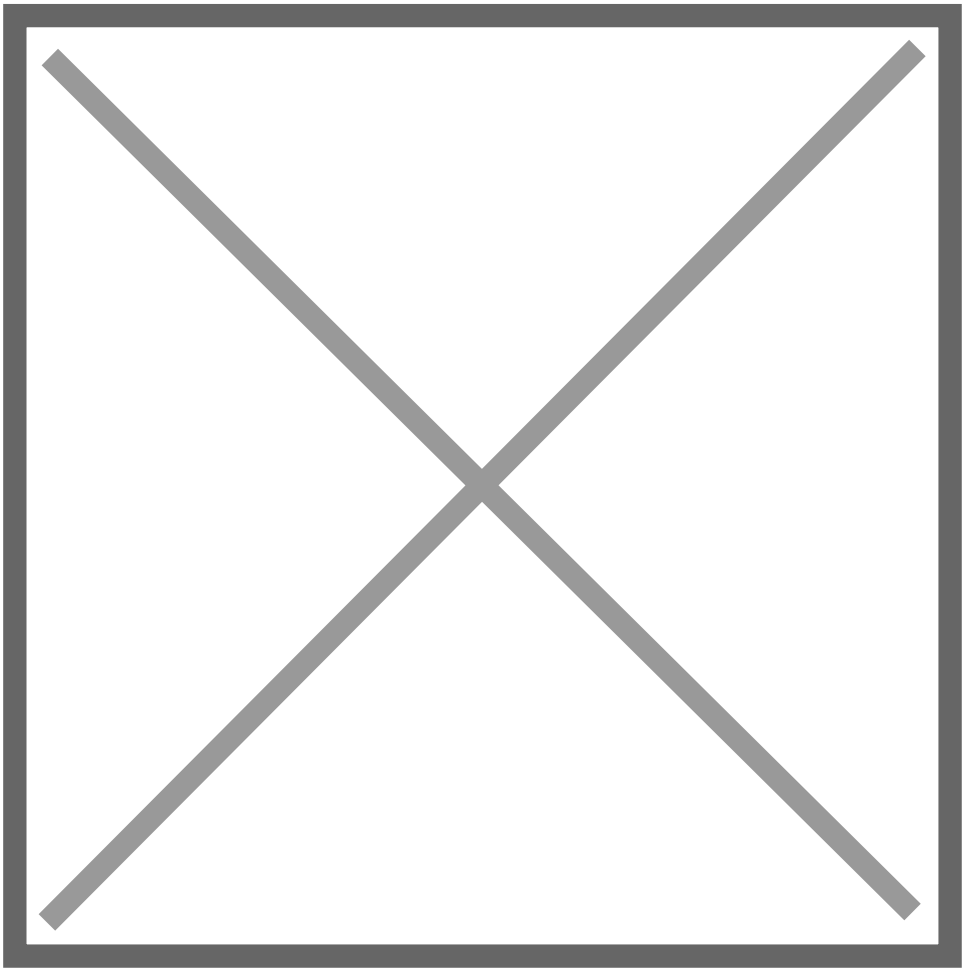
Forse non ci sono immagini di Arbus così intense, strane e terribili come quelle che compongono l’ultima serie, *Untitled*, scattate nel 1970-71 in diversi istituti per malattie mentali, in particolare a Vineland, nel New Jersey, e rimaste a lungo inedite dopo il suicidio dell’artista nel luglio 1971. I giochi, i travestimenti di Halloween delle donne giovani e vecchie, i loro lineamenti toccati dalla malattia, gli abiti, le maschere, prendono in questo contesto particolare il valore di un’ebbra danza funebre, impregnata di una comicità folle, di fronte alla quale ci ritraiamo come di fronte a uno spettacolo troppo *autentico*, indiscreto. Ci vergogniamo, ma non possiamo vincere l’impulso che ci obbliga a guardare. Lì, Arbus ritrovava una sorta di impossibile innocenza, di oblio del tempo e della morte: penso a Gino De Dominicis e al vertiginoso annullamento che aveva scorto negli occhi di Paolo Rosa, il giovane affetto dalla sindrome di Down “esposto” alla Biennale di Venezia del 1972, che “non avendo ricordi, memoria, né percezione del futuro è, ovviamente per paradosso, immortale”, come ricorda Simone Carella, al tempo assistente dell’artista. Mostro sensibile tra mostri, Arbus realizzava così in una forma a lungo inseguita eppure inattesa la miseria dell’apparenza, la seduzione narcisista che alla fine l'aveva stretta a sé con la più

dolce delle astuzie: la pelle strappata rivelava un’altra pelle, più sorda e rugosa, di cui nessun trucco, nessuna cura, nessun abito, maschera, travestimento, avrebbero mai potuto celare il decomporsi. È il veleno che scorre nelle vene del visivo, sottile, *addicting*, e mortale. L’obiettivo più acuto metteva a fuoco in estremo il vuoto del Reale.



Nel 1884 lo scrittore Joris-Karl Huysmans aveva annunciato in un romanzo fortunato lo sbocciare nel cuore dell’ottimista e materialista epoca borghese di un culto antico e modernissimo, l’estetismo *décadent*, la devozione assoluta e blasfema al raro e allo straordinario, alla bellezza, all’*apparenza* eletta a ideale intransigente, a missione per la vita. Non più produrre, costruire, conquistare: piuttosto, scivolare nell’oblio, contemplare, lasciarsi assorbire. Miseria e maledizione dell’estetica. E del suo confine impalpabile e fatale, del suo essere nemica implacabile di tutto quanto è vivo nella sua vertiginosa e paradossale aspirazione alla perfezione incorruttibile del già-morto. Brivido del possesso e brivido del distacco, fusi nella proiezione fantastica di un mondo retto dalle

apparenze. Desiderio di fronte al quale, come avrebbero risposto nel Novecento Marcel Duchamp e Andy Warhol, l'unica difesa, per quanto imperfetta, non può che essere l'anestesia, la negazione ironica, un abissale scetticismo. Un avversario di Huysmans, Barbey d'Aurevilly, cui era evidentemente sfuggito il tono ironico e paradossale della narrazione, notò che a chi aveva scritto un libro simile non sarebbe rimasto altro che scegliere "la canna d'una pistola o i piedi della croce". Era una profezia maligna, ma una profezia. Huysmans, alla fine, abbracciò la croce. Arbus, più esigente, prese la croce e ci si tagliò le vene.



Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO


JEU DE PAUME
DIANE ARBUS
AUDREY COTTIN